

DEL TEATRO INDEPENDIENTE A LAS «NUEVAS DRAMATURGIAS»: DETÁBANO A ELASTILLERO

Guillermo Heras

Iolanda García Madariaga — Guillermo Heras és el fundador i gestor del grup Tábano, col·lectiu madrileny emblema del teatre independent. També va ser director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas des de la seva fundació, l'any 1984, fins que va desaparèixer el 1994. Finalment, des de fa una dècada, és director de la Mostra de Teatre d'Autor d'Alacant i membre de la junta directiva de l'Asociación de Directores de Escena de España; el 1994 aconseguí el Premio Nacional de Teatro. Estic molt contenta de seure a la taula al seu costat, al costat d'una persona tan influent dins del teatre.

Guillermo Heras — Muchas gracias a todos por estar aquí. Para mí es una alegría ver en la sala gente tan joven. Por supuesto, se lo tengo que agradecer a la organización de este encuentro, sobre todo a mi amiga Maria-Josep Ragué y a Enric Ciurans, y a uno de los pocos maestros teóricos que he tenido, Ricard Salvat. Porque en nuestra época era muy difícil encontrar autores a los que pudieras leer y al mismo tiempo con los que pudieras reflexionar; y para mí los libros, los artículos y los estudios de Ricard, ya al comienzo de los años setenta (que es cuando yo me pongo a «berrear» en eso del teatro), son unas guías importantes para conocer; no sólo lo que se estaba haciendo en Cataluña en el ámbito teatral, sino también lo que se estaba haciendo en Europa.

Los del teatro independiente tenemos unas bromas típicas. Una de ellas se la voy a quitar a mi amigo Joan Maria Gual: la de los «abuelos cebolleta». Otra era que, para nosotros, la historia del teatro contemporáneo muchas veces era las fotos de *Primer Acto*. De pronto, Grotowski era unas fotos del laboratorio de Wroclaw que luego insensatamente queríamos reproducir. Nos poníamos en mallas y nos tirábamos por el suelo porque parecía que había que retorcerse. Realmente no tuvimos la posibilidad de reproducir ese ambiente cultural por culpa de circunstancias sociales, históricas y políticas que todos conocéis.

Voy a intentar no repetir claves. Desconozco lo que se dijo en la jornada de ayer. Es una pena —evidentemente por culpa mía— no poder asistir a todas las sesiones. Porque creo que lo bueno que tiene la propuesta que se ha realizado desde aquí es que rescata algo que llevo diciendo desde hace mucho tiempo: que la memoria de nuestro teatro vivo se va a perder como no nos demos prisa en hacer toda una serie de acciones que, ahora, con los medios técnicos con los que contamos sería bien fácil de conservar (por ejemplo, grabar en vídeo a nuestros actores y directores mayores, a nuestra gran tradición que por desgracia desaparece). En este sentido estoy muy triste, porque este mismo domingo ha desaparecido el que para mí era un gran amigo. De pronto, Juan María Gual me dice el lunes: «ha muerto Montanyès». Me quedé mudo, porque no nos damos cuenta de la edad que vamos teniendo y que evidentemente

un accidente puede acabar con nosotros. Creo que la generación del teatro independiente somos un poco Peter Pan. Hoy en día, con los avances que se han producido en la universidad española, en la historiografía, en la crítica, etc., por lo menos podríamos ponernos de acuerdo en que todavía no tenemos una historia de la representación. Con «historia de la representación teatral» me refiero a la de la España del siglo xx. Es decir; todavía seguimos manejando muchísimos materiales de la literatura dramática. ¿Cómo lo vamos a negar? Yo soy un defensor a ultranza de ello. Hay algunas historias que recogen biografías, análisis de textos, autores, pero nos queda, por ejemplo, hacer una historia de la puesta en escena en la España del siglo xx. Me resulta muy difícil responder cuando me preguntan referencias de determinadas cuestiones; me produce un poco de pudor responder. Porque, por ejemplo, hay determinados espectáculos que fueron míticos en un momento del teatro catalán, gallego o valenciano, del teatro español, en suma, y sólo han quedado en la memoria de las gentes.

Hace un año (me referiré a lo que a mí concierne sobre Tábano) vino a verme una estudiante que estaba redactando su tesis doctoral sobre el teatro. No lo llamaba independiente, sino de la España de Franco. Intentaba entender el éxito de *Castañuela '70*. Ella leyó el texto que está publicado en *Primer Acto* y no podía entender que aquello hubiera tenido el éxito sociológico que tuvo en aquella época. ¿Cómo le podía yo contar a esta muchacha de veinte años los chistes de *Castañuela '70*? ¿Cómo podemos, cómo puedo yo trasladar lo que eran las metáforas, a veces casi infantiles, que el teatro independiente empleaba para burlar a la censura, y que de pronto se convertían en hecho explosivo en la relación con los espectadores? Es muy complicado, y por eso ojalá este encuentro que se ha propiciado aquí, en la universidad, sirva para que otras instancias entiendan que es imprescindible analizar, situar, comprender, reflexionar y recuperar materiales difíciles, algunas grabaciones, etc. No nos damos cuenta del vértigo que han supuesto las tecnologías en estos últimos años. No tenemos grabaciones en vídeo de los espectáculos que hacíamos en los años setenta y ochenta. Las grabaciones empiezan en los años ochenta (en el Centro de Documentación Teatral hay algunos), pero ni se ven, sólo se reproduce una masa negra.

Éste sería un momento muy interesante para hacerlo, porque el teatro independiente aún hoy está lleno de luces y de sombras. Es un movimiento del que todavía quedamos algunos supervivientes, pero también las desgracias...: Roberto Vidal Bolaño, por ejemplo, este año. Un gran autor, director y actor que, tal vez, en otro lugar de Europa hubiera sido una figura; creo que sigue habiendo un reconocimiento mínimo de lo que significó un movimiento tan disperso.

Ahora intentaré hablar de ello. ¿Dónde estaba el nivel de lo que era el teatro militante, *amateur*, de aficionado? ¿Dónde estaba el teatro independiente profesional? ¿Por qué nos llamábamos profesionales? ¿Por qué se debate? Bueno, lógicamente, porque eran otras circunstancias históricas.

Puede que yo sea uno de los más jóvenes (o quizás me incorporé a una edad muy joven al movimiento). Tengo unos diez años menos, por regla general, que los «más» históricos. Provengo además de una amalgama de situaciones. En Madrid, se hacían cosas diferentes a las que se hacían en Galicia. Yo no soy fundador del grupo Tábano; en esto hay un error generalizado, porque no sé si sabéis que en aquella época no se especificaban los repartos en los grupos; no se publicaba en los programas el nombre de los actores, ni los directores, ni los escenógrafos. Quien hacía el espectáculo era el TEI, los Goliardos, Tábano o Els Joglars, pero no es hasta mucho

después que empieza a plantearse publicar en los programas el nombre de los componentes. Eso tiene que ver con la actitud ideológica que teníamos, quizá ingenua (yo ahora la veo ingenua y en ese momento para mí era fundamental). Contra el teatro comercial, contra el teatro de la derecha, contra el teatro institucionalizado que se basa justamente en el culto a los divos, en el culto a los actores, a determinadas cuestiones del viejo teatro, había que imponer un teatro basado en la creación colectiva, en la democracia interior, en la cooperativa como forma de expresión económica. En fin, eso seguro que ya os lo han planteado otros compañeros. Pero la ausencia de nombres creó determinados mitos que con el estudio deberíamos replantear. Por ejemplo, hay un mito según el cual Rosa Montero (la novelista) fue actriz de Tábaro. Es cierto, Rosa Montero hizo una sustitución en una función porque una actriz se puso enferma. Rosa estuvo con nosotros como muchas otras personas, pero nunca formó parte del núcleo representativo de ese grupo. El grupo sí tiene un padre fundador, al cual respeto y admiro todavía por su vitalidad y entrega, que es Juan Margallo. Es aún hoy el militante «más militante» del teatro independiente; incluso con viejos fantasmas ideológicos, de producción..., y ahí sigue con su grupo (Uroc) después de haber pasado por experiencias tan interesantes como el Gallo Vallecano. No el Rayo, el equipo de fútbol, sino el Gallo Vallecano, que está en Vallecas, un barrio de Madrid; un barrio proletario muy interesante creado a raíz del aluvión de inmigrantes de los años sesenta y setenta. Después de Tábaro, él tal vez fue el iniciador de una de las primeras salas de barrio estables que podemos llamar profesionales en nuestro país. Evidentemente, no le apoyaron, ni a él, ni al grupo, y esa experiencia después de dos años, como tantas otras interesantes de nuestro país, se diluyó.

Yo entré en Tábaro en 1974, cuando el grupo ya estaba asentado. Es evidente que ya había tenido el gran éxito de *Castañuela '70*. Como os digo, es un aspecto que me resultaría ahora muy complicado de trasladaros, porque no está basado ni en Stanislavski, ni Grotowski, ni en Adolphe Appia. Está basado en el teatro chino de Manolita Chen, que lo formaba una especie de barracas itinerantes en las cuales había un gran «cutrerío»: cantantes, prestidigitadores, alguna contorsionista, en fin, una cuestión curiosa. Tenía unos espectáculos que se parecía a la llamada revista española, por eso *Castañuela '70* estaría más en el género de Lina Morgan (si queréis tener una referencia). Pero Lina Morgan es la revista «blanca», no es la revista «verde» de Addy Ventura, por ejemplo. Addy Ventura ha sido un mito en el teatro catalán durante mucho tiempo. De pronto, las gentes del grupo Tábaro se plantearon tomar ese soporte popular, esa idea de la revista del musical, pero en vez de salir con plumas y aditamentos de este género, salir con pantalones vaqueros, blusas de lunares hechas a mano... A tal fin cosíamos (también he cosido mucho en el teatro independiente), éramos autogestionarios y autosuficientes. Pues bien, con ese espectáculo y aquel formato ocurría que, bajo un aspecto que estaba absolutamente permitido, se decían determinados chistes parecidos a este fenómeno que hoy es tan popular, los *Cinco hombres.com* y todos estos de *El Club de la Comedia*: pequeños *sketchs* sin ligazón unos con otros; los actores improvisaban y el director, que en ese momento era Juan (aunque no figuraba como tal director), armaba. El grupo musical que nos acompañaba era muy famoso en la época, Las Madres del Cordero; era un grupo crítico-satírico al frente del cual estaba Moncho Alpuente. También en ese momento el Gran Wyoming empieza a actuar por los bares de Madrid; es el momento de la pre-movida madrileña. Esta unión de sátira y de teatro fresco se

presenta de pronto dentro de lo que un tipo (que quería ser moderno dentro de aquella España de la censura, en el año 1969 en concreto) planteó en Madrid bajo el título de «Ciclo de Cámara y Ensayo». No había *amateurs*, ni cámaras, ¡ni leches...!; eras grupo de «cámara y ensayo» y tenías que darte de alta en el Ministerio de Información y Turismo del ilustre presidente de la comunidad autónoma de Galicia, el señor Fraga (en ese momento poderoso hombre también de manejo cultural). Te facilitaban un impreso en el cual se detallaban determinadas obras que te permitían hacer una vez en ciudades de más de (no me acuerdo cuantos habitantes), ni siquiera en pueblos. O sea, por medio de ese papel, determinadas obras, como luego ocurrió con el llamado «cine de arte y ensayo» (de Camus o Sartre), podían tener una efímera vida porque de pronto te daban un «papelito» en que decía que podías representarla durante un día en algún lugar.

Evidentemente, lo que ocurría es otro de los aspectos que no se han estudiado todavía. Yo no lo he leído ni siquiera en este libro que acaba de salir, que es muy interesante. No sólo está el de Miralles, también está el libro de Óscar Cornago, un joven investigador del Centro Superior de Investigaciones Científicas. Escribió un libro sobre el teatro independiente y, por ejemplo, habla muy poco del teatro clandestino que hacíamos. En realidad, esa obra que solamente se representaba oficialmente un día, luego la representábamos más días, pero en parroquias, centros culturales, colegios mayores... Lo hacíamos en un circuito que podríamos llamar auténticamente alternativo, porque era una alternativa al circuito oficial. Claro está, todo, como os digo, bajo una precariedad absoluta, bajo una militancia total y con la situación económica siempre bajo mínimos.

Castañuela '70 logró ser programada en este ciclo de cámara y ensayo en uno de los muchos teatros que han desaparecido de Madrid. Se representó además con una obra corta —duraba una hora—, de tendencia grotowskiana. En el teatro independiente tuvimos muchos personajes, yo no voy a dar nombres, porque me parece que no es el momento adecuado. A mí me gustaría mucho que nos pudiéramos juntar, en un seminario mismo, para ahuyentar determinados fantasmas que todavía tenemos. Por ejemplo, vengo de un encuentro de directores de escena en Salamanca y todavía el Festival Cero de San Sebastián genera problemas entre, por ejemplo, el director de Goliardos, Ángel Facio, y determinados directores del que entonces era teatro universitario. Lo que oculta detrás esa polémica (no nos engañemos tampoco) son tomas de posición políticas que existían claramente en la época. Es decir, había un teatro que de alguna manera estaba muy comprometido con la militancia clandestina del Partido Comunista de España, que era evidentemente el dominante en la clandestinidad en ese momento. También surgieron una serie de grupos que no tienen nada que ver con esa concepción del comunismo tradicional, sino que empezaron a apuntarse a diferentes corrientes como el maoísmo, el trotskismo o incluso el situacionismo; es decir, movimientos mucho más anarquizantes. Como en ese momento nadie podía decir que pertenecía al Partido Comunista o que era ácrata —porque ambas cuestiones te conducían inmediatamente a los calabozos correspondientes de la ciudad—, eso hacía que por un lado estuviéramos unidos frente al sistema, pero era nada más que la punta del iceberg. Lo que no se veía era un bulle-bulle que a veces hizo que determinadas reuniones acabasen a bofetadas, a bofetadas físicas quiero decir. Considero que todo esto debería publicarse en los libros de historia, porque por lo menos eran tiempos de pasión, no como ahora. Ahora estamos en la levedad de la levedad. En ese momento había, como decía Manolo, gente que se levantaba durante una representación. Ditirambo, por ejemplo, hacía espectáculos

LA CODORNIZ

publicó en su número 1.541 de fecha 30 de mayo de 1971 el texto que exactamente repropucimos.

UN GRUPO TEATRAL:

TABANO

TABANO fue el que puso en escena «Castañuela 70», el que tuvo problemas con CENSURA y el que fue movido por los guerrilleros, que consiguieron quitarles del escenario y lanzarle a la emigración. Tabano volvió, después de una gira por Europa, y quiso volver a las tablas públicas con un espectáculo que se llamaba «Piensa mal y acertarás»; el título fue profético. CENSURA volvió a cargarle, esta vez ya sin ayuda de los guerrilleros. No es extraño, porque la CENSURA hace lo que le da la gana e interpreta libérrimamente ese Artículo 12 del Fuero de los Españoles que reza:

«Todo español podrá expresar libremente sus ideas, mientras no atente a los principios fundamentales del Estado.»

¿Atenta Tabano contra esos principios fundamentales del Estado? Nos gustaría que CENSURA se dignase explicarnos cómo y por qué. En conjunto, nos gustaría que CENSURA nos explicase todas y cada una de sus múltiples intervenciones castratorias en el arte español. También nos gustaría que alguien nos explicase de qué sirve tener la libertad de expresión oficialmente concedida si luego puede venir CENSURA a hacer mangas y capirote con ella, sin rendir cuentas a nadie.

CENSURA anuló a los artistas intelectuales nacidos en los años 30, y ahora CENSURA continúa en su propósito, anulando a los nacidos en los años 40. ¿Cuántas generaciones más cree CENSURA que va a poder cargarse?

Sobre estar de acuerdo con el contenido del citado texto, «nos hace gracia» que se inserte en una publicación que se define como «la revista más audaz para el lector más inteligente». (N. de la R.)

Article reproduït a la revista Yorick, que es fa ressò dels problemes que va tenir amb la censura el grup Tabano per representar Castañuela 70. L'article es publicà originalment a la revista La Codorniz. Yorick, núm. 48. II època. Barcelona. 1965. P. 17.

que duraban tres horas, y de pronto se escuchaba el pasodoble de Miguel Romero Esteo, una obra ceremonial y todo eso... En Vigo —doy fe porque estaba allí— veinte personas se levantaron («¡burgueses...!», gritaron). Ahora todo eso no ocurre. En una representación, como no pongas actores de atrezzo que de pronto lo provoquen, no es posible que esto ocurra.

Esos tiempos de pasión eran convulsos, pero convendría destacar también lo bueno que tuvieron, precisamente, porque crearon lenguajes escénicos muy renovadores para lo que era el teatro tradicional, convencional. ¡Ojo!, quiero decir que eso es complicado. Yo soy madrileño. Claro, lo de ser de Madrid tiene sus problemas. Soy un madrileño atípico que ha montado mucho teatro en catalán, en gallego y ahora en portugués, porque prácticamente no hago teatro en Madrid. Pero es evidente que es muy interesante situar cómo los movimientos eran específicos en cada zona. Por lo tanto, el movimiento de teatro independiente gallego tiene su propia historia, el movimiento de teatro independiente andaluz, la suya, el movimiento de teatro catalán la tiene (importantísima); pero el teatro madrileño, tal como nos ocurre a los madrileños, no tiene identidad. No la tenemos. Realmente no tenemos una lengua que nos diferencie, ni deter-

minadas raíces, porque además las raíces que tenemos (y sobre todo este alcalde meapilas que llevamos soportando durante dos legislaturas, que nos ha colocado unas horrendas estatuas de la violetera, del churrerito y de la apología del botijo) evidentemente el casticismo no es lo nuestro. Yo no sé cuál es la identidad madrileña, me gustaría que fuera la de la tolerancia y la de entender que absolutamente cualquier lenguaje artístico es posible. Igual que yo, que soy federalista en lo político, considero que ése tendría que ser nuestro modelo político de entender la realidad pluricultural de España. Pero cuando yo entré en Tábano, en 1974, el grupo acababa de pasar por dos situaciones de las cuales también me gustaría que se tirara un poco del hilo.

Llevamos un año nefasto para el teatro. La otra muerte que tendríamos que reseñar es la de Adolfo Marsillach. Marsillach también hizo sus pinitos en ese teatro universitario que planteó determinadas inquietudes. Yo procedía del teatro clandestino, de un teatro de barrio que tiene las influencias de un teórico brasileño que se llama Augusto Boal, sobre todo de un libro titulado *Teatro del oprimido*. Hacía un teatro muy radical —desde un punto de vista político— en aquella época. Teatro al que, por supuesto, le daba lo mismo que hubiera censura, que hubiera lo que hubiera. Nosotros llegábamos a los barrios, nos anunciaban y hacíamos lo que podrían ser hoy *performance* o casi *happenings*. Precisamente, por venir de ese teatro, de pronto me planteé la duda de si aquello servía realmente para profesionalizarnos. Por eso ingresé en la escuela de arte dramático. Me planteé que si quería vivir del teatro, no quería ser solamente un aficionado, aunque fuera muy político; lo que quería, lo que a mí aún me gusta es ser una persona que dedique su capacidad creativa más o menos al teatro. Así que provengo de esa mixtura, de una escuela de arte dramático envejecida y de unos maestros absolutamente decadentes, y seguimos durante todo ese tiempo haciendo por nuestra cuenta un teatro que, evidentemente, todavía no era profesional. No pude vivir del teatro hasta que en 1974 Juan Margallo me llamó para incorporarme a Tábano. Acepté, y ocurrió algo que deberíamos comentar; como dicen los argentinos, «a calzón picado», porque expresa lo que eran los movimientos de los grupos, profesionales también. En realidad eran pequeñas familias, familias que tenían también sus crisis matrimoniales. En ese momento, cuando entré en Tábano, hubo una crisis, una de las múltiples que viví en los diez años que estuve en el grupo, y Juan Margallo se fue del grupo. Y aunque yo era y he sido siempre un actor mediocre —a mí lo que me interesaba era la dirección de escena—, el grupo me planteó que no podíamos hacer sólo una tarea. Teníamos que hacer, como se ha dicho aquí, de todo: conducir la furgoneta, montar las escenografías, negociar con la institución o no-institución que nos contrataba, barrer el escenario, toda una serie de situaciones sobre las que luego contaré una anécdota divertida. Entré en el grupo siendo jovencísimo. En ese momento tenía veinte años, y me tocó la papeleta de hacer también de director. Nunca veréis que conste, como os digo, que ese montaje lo dirigí yo, porque lo codirigí con Gloria Muñoz, una actriz maravillosa. Cuando me incorporé a Tábano, el nivel que había era impresionante. En ese momento montamos *La ópera del bandido*, espectáculo que se vio repetidas veces en Cataluña y sobre todo en lo que era en ese momento una sala casi habitual para nuestros espectáculos, la sala Villarroel. Alguno de estos nombres seguramente os sonará: estaban en el grupo Santiago Ramos, Gerardo Vera, ahora también director de cine y que trabajaba como actor y escenógrafo, Alicia Sánchez, último premio Max por su trabajo en *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller; Carlos Sánchez, la mujer de Juan Margallo, Petra Martínez... Es decir,

unos actores que, siendo muy jóvenes, tenían una gran calidad: esa fue mi verdadera escuela. He aprendido (dado que en la escuela salí odiando a los profesores que tenía) disfrutando al ver a Santiago Ramos cómo representaba cada día sobre el escenario. Yo hacía los papeles pequeños, porque como era tan malo como actor me correspondía interpretarlos a mí. Hacíamos espectáculos muy fragmentados, con muchas escenas.

En el caso de *La ópera del bandido* (esta obra es una versión de *La ópera de perra gorda*, de Bertolt Brecht, que no nos permitieron representar) decidimos que, como Brecht la había copiado de *La ópera del mendigo*, de John Gay, nosotros se la copiábamos a John Gay y a Bertolt Brecht. Hicimos una versión totalmente nuestra. También me gustaría que os dierais cuenta de la diferencia: estoy hablando de 1975, año en el que murió esa persona tan «querida» por Manuel Lourenzo, el innombrable dictador. En ese momento me «desvirgué» (y nunca mejor dicho) haciendo ni más ni menos que ciento setenta y cuatro representaciones en un año. No había ningún grupo en este momento (ni La Fura dels Baus), de nuestros grupos fuertes, que hiciera ese número de representaciones, y aún hoy no me preguntéis cómo lo pudimos hacer, hacíamos lo que creíamos profundamente. Para nosotros hacer teatro era una forma de vida, de tal manera que el compromiso que teníamos entre teatro y realidad nos llevaba a las siguientes alternativas para tener circuito. Por ejemplo: el circuito de los emigrantes españoles en Alemania, Francia, Suiza, Holanda. Como nos prohibían, tenemos anécdotas muy curiosas.

Pero bueno, como me preocupa lo de la extensión de mi exposición, vuelvo como en un *flashback* por donde iba. *Castañuela '70* se estrenó en 1969 y tuvo un éxito enorme. Primero se montó como una obra de tendencia grotowskiana, que en ese momento era lo más rompedor. No sólo no tuvo éxito, sino que incluso hubo gente que subió al escenario a echar a los actores. Y, en cambio, esa pequeña pieza popular o populista llamada *Castañuela '70* alcanzó un éxito que se divulgó por todo Madrid. Tanto es así que un empresario de un teatro actualmente cerrado, un teatro nacional, el Teatro de la Comedia, de pronto se planteó por qué no hacer una experiencia con un grupo del que todo el mundo hablaba tanto. Pero claro, lo programaron en agosto, que es cuando en Madrid no hay nadie, y así quedaba un poco «de tapadillo». Llamaron a Margallo, al grupo que colaboraba con nosotros, Las Madres del Cordero, y les dijeron «por qué no hacéis un poco más de espectáculo (porque era corto), llegáis a la hora y media y os programo durante dos semanas en agosto para ver de qué va esto del teatro independiente, esto de que se habla ahora...» Como éramos grupo de cámara y ensayo, no podíamos figurar como tal grupo; por tanto, el empresario contrató una nómina de actores y puso a prueba el espectáculo durante esas dos semanas. Desde el segundo día el Teatro de la Comedia se llenó. Se formaron colas y más colas, todo el mundo quería ver *Castañuela '70*; se creó un fenómeno popular. Fui espectador con dieciocho años de ese espectáculo, cuando hacía teatro en los barrios. De pronto, al cabo de no recuerdo exactamente el número de semanas (esto que cuento es histórico), la propia policía política se inventó un grupo político, el nosequé, de tendencia marxista-leninista, que no existía como tal. Un día fueron a la representación y desde el patio de butacas empezaron a gritar «¡Viva la Unión Soviética!...» y tiraron un panfleto de apoyo a la representación. Sabemos que fue la misma policía. Evidentemente, al día siguiente se prohibió la representación y *Castañuela '70* fue un espectáculo prohibido a partir de entonces. Sólo la pudimos representar fuera de nuestro país, en ambientes de emigrantes.

Nos tuvimos que ir al exilio con *Castañuela '70* y con un espectáculo muy diferente que fue *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, que estuvieron a punto, por esas cosas que tenía la censura, no sabemos por qué, de no darnos el permiso de representación. Una obra tan blanca como es *El retablillo*... Pero claro, era el poeta rojo y en ese momento hacer una cosa así...

Había mucha gente dentro del grupo Tábano que era militante de partidos de extrema izquierda. No del Partido Comunista, sino sobre todo de la Organización Revolucionaria de Trabajadores (ORT), también había maoístas... Yo no militaba en ningún partido, pero se trataba de esa cosa tan tonta que se ha llamado «un compañero de viaje». Es decir, que cuando llovían las hostias normalmente les llovían a los compañeros de viaje, porque los del aparato tenían una suerte enorme. A mí en concreto me llovieron dos veces, y eso que no militaba en cuestiones orgánicas. Pero sí recuerdo que una de las discusiones clave en nuestra historia en Tábano se produjo cuando estábamos en la sala Villarroel, cuando ejecutaron a Salvador Puig Antich y nos encerramos. No sólo nosotros, la respuesta catalana fue igual, pasó lo de Els Joglars. Estábamos actuando en la sala Villarroel. Teníamos una extraña querencia a que nos pillaran todas las crisis gordas para encerrarnos en la sala. Esa noche el debate que tuvimos era sobre si el grupo Tábano se convertía en un grupo armado. Así, como os lo digo. Fue una anécdota, porque rápidamente dijimos que no sabíamos atacar ni con un tirachinas; pero alguien planteó esa posibilidad. Posibilidad que era un debate posible en aquella época porque estaba de actualidad, como también sobre qué iba a pasar cuando muriera el dictador: «¿Vamos a volver a nuestra ansiada República? ¿Vamos a tener una prolongación de los militares?» Recuerdo que lo del rey era una hipótesis que para la mayoría de gente de la cultura era inexplicable que durara esa monarquía que se había inventado el caudillo a última hora. Esas polémicas internas eran muy interesantes, sin embargo nosotros siempre tuvimos muy claro en Tábano la diferencia entre práctica política y práctica artística.

Uno de los problemas que a veces tuvo el teatro independiente —visto hoy desde una perspectiva histórica— es que algunos grupos confundieron lo que podría ser político con lo que podríamos llamar panfletario. Es decir, trasladaron a su discurso —llamémosle artístico— no una elaboración basada en el teatro épico, de teatro de guerrilla, como se llamaba en ese momento, el teatro que procedente de Estados Unidos o de determinados lugares de Europa, sino que algunos grupos pretendieron o creyeron que bastaba con hacer un teatro de panfleto, un teatro directamente ideológico para que eso interesara a la gente. Ése, a mi modo de ver, fue uno de los grandes problemas de por qué el teatro independiente entró en una crisis tan grande en la llamada transición política.

En Tábano tuvimos discusiones políticas muy duras, porque había gente de diferentes tendencias. Pero cuando íbamos a trabajar, cuando iniciábamos la creación del texto, la elaboración del espectáculo, entonces desaparecía todo y lo que quedaba era un profundo respeto, amor, pasión, rigor por el lenguaje teatral. Recuerdo las experiencias de Tábano (en comparación con espectáculos que he tenido que hacer luego) como verdaderos proyectos de búsqueda teatral. Normalmente hacíamos teatro popular; teatro popular, como os digo, que a veces pretendía incidir en la política.

Otro espectáculo que presentamos en la sala Villarroel fue *Cambio de tercio*. Lo montamos en 1976, justamente al morir el dictador y en plena transición política, ni siquiera en la pre-

democracia. Ese espectáculo acababa cuando todavía no había elecciones, con lo que los espectadores votaban si querían una república y todo eso... Ingenuamente, pensábamos que aquél era un debate interesante. Pero, ¿era por eso que iba la gente a vernos? Yo creo que no, creo que lo que veía la gente en el teatro de Tábano de esa época era entrega, teatro divertido en el mejor sentido del término, teatro de profunda raíz brechtiana, de profunda raíz épica, teatro musical (ahora que todo el mundo ha descubierto el musical). ¿Cuánto tiempo ha hecho el teatro independiente espectáculos musicales? Claro, nosotros no hacíamos franquicias McDonald's, que es lo que se hace ahora. No confundamos. O sea *La bella y la bestia* o *El fantasma de la ópera*, eso que veis, es una fotocopia del montaje que se hace en Broadway o en Londres; vienen el director, el iluminador, etc., y lo único que cambia es nuestra mano de obra, los obreros son españoles. Los demás son los de fuera y es una franquicia igual que un McDonald's o igual que cualquier otro producto, como perfumes, por ejemplo.

Eso es impensable en la época del teatro independiente, porque justamente ese teatro, quizá en su ingenuidad, tendía a una cierta pureza. Recuerdo enormes discusiones con el Teatro Experimental Independiente (TEI), de tendencia stanislavskiana, sobre el método; sobre Lee Strasberg, a partir de la influencia que tuvo de William Layton, que fue quien nos lo hizo llegar; cuando todos defendíamos un teatro brechtiano. Pero siempre lo hacíamos desde el respeto al otro. Íbamos también a ver al TEI y decíamos «qué buenos actores tienen». Realmente fue una época que permitía, por ejemplo, que hiciéramos al final una Asamblea del Teatro Independiente Profesional (ATIP).

He releído mis documentos de aquella época y creo que estoy de acuerdo todavía con el noventa por ciento de las cosas que decía entonces. Es evidente que se suma la experiencia posterior de colaborar con el gobierno durante una época. He sido colaboracionista —y por ahí



Fotografía del grup Tábano, publicada al volum d'homenatge Yorick. 1965-1974. Historia, antologia e índexes. Madrid: Centro de Documentació Teatral, 2001.

está mi amigo Alberto Miralles que me acosa continuamente sobre este aspecto—. Actualmente dirijo la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, que se celebra anualmente en Alicante, para defender a los autores españoles vivos. Tenemos una dramaturgia magnífica, tenemos autores en todo el país que no son valorados como se merecen, y por eso sigo igual de militante que entonces, pero es evidente que determinadas cuestiones de análisis de clase que yo defendía en ese momento han variado mucho. Porque yo no sé si ahora, realmente, el fontanero que viene a mi casa y me cobra no sé cuántos euros tiene conciencia de clase o lo que tiene es ya otra conciencia que se ha logrado imponer, en la cual por fin ya no hay ideologías. Por fin vivimos en el paraíso. Ya hemos alcanzado el centro y ahora con la FAES vamos a alcanzar el cielo.

Entonces hacíamos cosas muy interesantes que hoy por desgracia me parecen nefastas. Nos encontrábamos las gentes, los grupos de las diferentes comunidades autónomas e intercambiábamos nuestras experiencias. Es decir, Ribadavia o Vigo o el festival que se celebraba en Madrid, los espectáculos que se hacían en el Teatre Regina, que dirigía Joan Maria Gual, o en la Villarroel..., no eran autonómicas o, por lo menos, no eran tan reductoras. Eran verdaderas plataformas de intercambio, y hoy no conocemos el teatro gallego, no conocemos el teatro extremeño, no conocemos el teatro andaluz y conocemos un poco el teatro catalán cuando se traduce al castellano y viene a Madrid. Pero realmente las experiencias más interesantes del teatro catalán se están haciendo aquí. Por ejemplo, existe un grupo, El Teatro de Guerrilla, que aquí tiene desde hace tiempo un cierto público. El grupo no es conocido prácticamente en ningún lugar de España. Esto a mí me produce tristeza. Porque los espectáculos que hice con Tábano siempre se representaban en Barcelona, y venir aquí significaba estar con unas gentes maravillosas. Significaba poder ver a personas que estaban haciendo un teatro que siempre he considerado la punta de lanza del teatro del Estado. Ahora esto es muy difícil. Hace años que no puedo presentar un espectáculo en Barcelona (y se me puede achacar de que soy muy malo). Pero el problema es que no lo presento ni en Barcelona, tampoco en Badajoz, ni en Huelva, ni en A Coruña, que eran sitios donde íbamos normalmente con Tábano. Pero igual que yo, muchos otros grupos: el Teatro de la Ribera de Zaragoza... Aquel teatro se hacía de una manera normal y en circunstancias que eran de auténtica explotación. Porque esa ha sido otra de las características que hay que decir que tuvo el teatro independiente. El ideal nos llevaba a tal energía que éramos capaces de auto-explotarnos continuamente. Por ejemplo, en el año 1974 cobrábamos cuatro mil pesetas al mes (ya sé que no es paralelo, pero el sueldo que teníamos lo he recuperado de los papeles que guardo). No sé a cuánto equivaldría ahora, pero recuerdo que entonces escuchábamos una frase que se hizo famosa y que se repetía en cada ciudad donde llegábamos: Gloria Muñoz, que manejaba el dinero, decía: «Allí los de cine, aquí los de bocadillo». A causa del poco dinero de que disponíamos, teníamos que elegir si queríamos ir al cine o queríamos comernos un bocadillo. Y puedo asegurar que eso no nos producía ningún trauma. Simplemente trabajábamos para que eso no fuera así. Y recuerdo experiencias realmente extraordinarias, como, por ejemplo, llenar el parque Castrelos de Vigo, con unas diez mil personas, para ver *La ópera del bandido*.

Hoy, cuando recordamos esto, parece que sucedió hace un siglo. Y es que fue de otro siglo... Sin embargo, vosotras y vosotros ahora tenéis en la Universidad otras herramientas, tenéis un profesorado mucho más adecuado que el que nosotros tuvimos. Por lo menos os lanzo el gancho para que estudiéis esa etapa, para que habléis con estos abuelos cebolletas que sobrevivimos todavía, porque realmente es una etapa que todavía merece ser recordada. Muchas gracias.